



EFOP-3.4.3-16-2016-00014



Török Ervin

## A korai mozi kulturális gyakorlatai

Jelen tananyag a Szegedi Tudományegyetemen készült az Európai Unió támogatásával.

Projekt azonosító: EFOP-3.4.3-16-2016-00014



MAGYARORSZÁG  
KORMÁNYA



Európai Unió  
Európai Szociális  
Alap



**BEFECTETÉS A JÖVŐBE**



### 3. A korai mozi kulturális gyakorlatai

Füzi Izabella: Néző és közönség – mozitörténeti vázlat. *Apertúra*, 2018. tavasz.  
<http://uj.apertura.hu/2018/tavasz/fuzi-nezo-es-kozonseg-mozitortenet-i-vazlat/>

Kránicz Bence: A korai magyar filmkritika kutatásának problémái. *Apertúra*, 2018. tavasz.  
<http://uj.apertura.hu/2018/tavasz/kranicz-a-korai-magyar-filmkritika-kutatasanak-problemai/>

Ebben az olvasóleckében Füzi Izabella *Néző és közönség – Mozitörténeti vázlat*, valamint Kránicz Bence *A korai magyar filmkritika kutatásának problémái* című dolgozatát szemléljük.

Mindkét tanulmány elsődleges fókuszja a korai mozira irányul, és a mozi mint kulturális intézményt elemzi. Füzi Izabella tanulmánya a mozgóképhasználat domináns nézői gyakorlatait vizsgálja a korai mozitól a kortárs digitális filmig – ez az archeológiai és hatástörténeti vizsgálat a mozgókép köré szerveződő társadalmi gyakorlatokra és imaginatív folyamatokra helyezi a hangsúlyt.

Kránicz Bence tanulmánya a korabeli filmkritika viszonyai felől közelít a korai mozihoz és a klasszikus némafilm korszakhoz: mint médiatörténeti vizsgálat a film kanonizációs gyakorlatait állítja középpontba.

A *Mozitörténeti vázlat* kiinduló alapvetése, hogy a mozgóképek befogadásának és értelmezésének *társadalmi gyakorlatai* történetileg változnak. A mozgóképhasználat három kitüntetett modelljét különbözteti meg: a **performatív**at, a **fikciós**at és az **interaktív**at.

A mozgókép-befogadás domináns formáinak változásai szorosan összefüggenek

- ✚ a bemutatás intézményi gyakorlataival,
- ✚ a mozi által megörökölt kulturális hagyományokkal,
- ✚ technikai-technológiai összefüggésekkel,
- ✚ a kép és a nézőség logikáival,
- ✚ történetileg változó textuális-narratív formákkal.

A mozi több krízisen ment keresztül: ezek jellemzően technológiai váltásokhoz (de előállítási és kereskedelmi váltásokhoz is) kapcsolhatók: stúdiókörmények közötti gyártás, hangosfilm megjelenése, televíziózás elterjedése, videó, távkapcsoló, majd digitalizáció.

Ezek során a mozi mint a mozgóképek bemutatásának intézménye elveszítette kitüntetett státuszát. Ez kihat a mozgókép-értésünkre, ugyanis a film mint esztétikai praxis keretei az intézményes gyakorlat összefüggéseiben alakulnak ki.

Jelen tananyag a Szegedi Tudományegyetemen készült az Európai Unió támogatásával. Projekt azonosító: EFOP - 3.4.3-16-2016-00014

A dolgozat szerint „csak a korai mozira és legfeljebb a némafilm bemutatására jellemzők olyan textuális-narratív formák és intézményes bemutatási gyakorlatok, melyek a nézőközönsséggel mint egy bizonyos helyen és időben összegyűlt fizikai tömeggel számoltak”.

A tanulmány ezt a történetiségében vett nézőség **performatív modelljének** nevezi. Legfontosabb vonása, hogy „a mozgóképeket a moziban nem csupán vetítik, hanem előadják. [...] [M]ind a korai mozi mozgóképes nyelve, mind az azt körülvevő előadási intézményes gyakorlatok a nézőközönsség itt és mostját, a nézés jelenét hangsúlyozták.”

A korai moziban és részben a klasszikus némafilmben a filmvetítés – a színházhoz hasonlóan – olyan **előadás**, amely sajátos egyszerűséggel bír, és ahol számolnak a közönsség mint közönsség fizikai jelenlétével.

A mozgókép előadás-központúságának több aspektusa van:

✚ a vetítés körülményei:

- a mozigépész és a vetítógép a látványosság része;
- a kézzel forgatott vetítógéppel önálló trükkhatások érhetők el;
- a kísérő zene a mozgóképvetítést performatív eseménnyé változtatja;
- filmmagyarázó vagy konferanszié tevékenykedik.

✚ Az előadás tárgya:

- a vetített mozgóképnek nincs kanonikus formája: a moziigazgató és a filmdramaturg adaptálják, feliratozzák, vágják a filmet;
- a műsorprogram moduláris struktúrájú, a „műsorprogram összeállítása egyfajta vágói vagy szerkesztői feladatot jelentett”;
- a műsorszerkezet a varietéhez hasonlóan vegyes műfajokból épült fel.

✚ a látvány

- a „színészi játék (tekintet, gesztusok, mozdulatok) is a vászon és a nézőtér közti »kommunikációt« ösztönzik”;
- a színészi játék frontálitása – a közönsséghez fordulnak;
- a moziszeccs esetében konkrét interakció van az előadás tere és a mozivászon között.

A nézőség **fikciós modellje** a klasszikus filmmel jelentkezett. A fikciós modell lényege szerint a nézőt nem a közönsség részeként, hanem egyénként szólítja meg, amennyiben a „mozgóképet a narratív információ és a néző pszichikai háztartása közti tranzakciós felületté változtatta”.

### Füzi Izabella

„Bár a klasszikus filmet is moziban nézték az emberek, és a klasszikus elbeszélés is magában foglalt olyan elemeket, amelyeken keresztül a nézőket közönsségként szólította meg (különösen a vígjátékban, a musicalben és az attrakciós megoldásokban), a klasszikus film innovációja a néző egyéni megszólítása volt azáltal, hogy a mozgóképet a narratív információ és a néző pszichikai háztartása közti tranzakciós felületté változtatta. A filmnézés így el is válhatott a fizikai nézőközönsség jelenlététől, és könnyen kisajátíthatóvá vált a televízió által, melynek a nézőközönssége (akárcsak egy újság olvasóközönssége) fizikailag szétszórt és mediatizált.”

SHÉCHENYI 2020



Európai Unió  
Európai Szociális  
Alap



BEFEKTETÉS A JÖVŐBE

Jelen tananyag a Szegedi Tudományegyetemen készült az Európai Unió támogatásával. Projekt azonosító: EFOP - 3.4.3-16-2016-00014

SZÉCHENYI 2020



Európai Unió  
Európai Szociális  
Alap



BEFEKTETÉS A JÖVŐBE

A fikciós modell megszilárdulásában alapvető szerepet játszottak 10-es évektől megjelenő egész estés játékfilmek.

A mozgóképértésünket meghatározó fikciós modellek vannak intézményi és bemutatási aspektusai:

- ✚ az amerikai stúdiók a középosztályt is szerették volna elérni (ezt célozta a mozipaloták építése);
- ✚ „a magyar filmgyártás a mozi felemelését az olcsónak gondolt tömegszórakoztatás szintjéről a nemzeti irodalomhoz tartozó művek adaptációjával gondolta végrehajtani”;
- ✚ megváltozott az előadás módozata is: nagy szerepet kap a karakter elsődlegessége, a pszichológiai motiváció, a realista játékstílus.

A lezárt és egységes film mint műalkotás fogalmának kialakulásában döntő szerepet játszott ez a modell.

A fikciós modellben a nézőnek más szerep jut, mint a performatív modellben:

- ✚ a beállítások egymásutánisága közötti térbeli és oksági kapcsolatok hozzák létre a történetet;
- ✚ az elbeszélés elsődlegessége úgy jön létre, hogy a néző a diegetikus világ megtestesült észlelője, míg „a nondiegetikus eljárások az észlelt világot és eseményeket jelentéssel ruházzák fel”;
- ✚ a fikció a nézői tudat szintjén jön létre – a néző egyszerre észlelési középpont és az események szimbolikus ökonómiájára rálátó értelmező, ennyiben többlételeművel bír a szereplőhöz képest;
- ✚ A filmes elbeszélés különbséget hoz létre észlelés és tudás között és azt áthidalja.

Az **interaktív modell** dominánssá válása a digitális eszközök elterjedésével függ össze. Lényege szerint a nézőnek a mozgóképpel való fizikai, motorikus interakcióján alapul, ami együtt jár

- ✚ a befogadás azonnali visszacsatolásával a vizuális folyamatba,
- ✚ a zárt műalkotás fogalmának fellazulásával,
- ✚ a „tisztá” nézői viszony megszűnésével,
- ✚ a film történetmondó médiumként való meggyengülésével.

### Füzi Izabella

„A szimuláció elsősorban nem jelentéseket, hanem tapasztalatokat kínál arról, hogy hogyan működik a világ és hogyan működtethető. Sok videojáték kifejezetten a munka, a termelés, a teljesítmény és a felhalmozás célracionális leple alatt (pontgyűjtés, küldetés teljesítése) teremti meg a szórakozás, a játék lehetőségét. Innen is ered a részvétel parancsa napjaink vizuális kultúrájában, az akció és az intervenció ösztönzése.”



Jelen tananyag a Szegedi Tudományegyetemen készült az Európai Unió támogatásával. Projekt azonosító: EFOP - 3.4.3-16-2016-00014

SZÉCHENYI 2020



Európai Unió  
Európai Szociális  
Alap



BEFEKTETÉS A JÖVŐBE

A *korai magyar filmkritika kutatásának problémái* a magyar filmkritikaírás kezdeteit tekinti át: az első magyar filmes szaklapok, valamint a közéleti napilapok és magazinok tudósító, reklámcélú és filmkritikai publikációinak funkcióiba, célkitűzéseibe és közönségképző gyakorlataiba nyújt betekintést.

Legszűkebb vizsgálati területe a *Színházi Élet* 1910-es években megjelent filmkritikáinak tartalomelemzése; Korda Sándor, az első névvel jegyzett magyar filmkritika írójának tevékenységén és írásainak témáin keresztül ugyanakkor nagyobb kitekintést nyújt a korabeli filmkritika stratégiáira.

A tanulmány kiinduló pontja, hogy a magyar filmkritikaírásnak ugyan voltak művészettörténetileg és filozófiailag igen magasan képzett képviselői (pl. Hevesy Iván vagy Balázs Béla), viszont

### Kránicz Bence

„a filmkritikaírás elsősorban az újságírás napi feladatai közé tartozott. Ez nem jelenti azt, hogy a kritikusok mindenfajta esztétikai alapozaás nélkül írták volna szövegeiket, de előzetes feltevésként elfogadhatjuk, hogy más, elsősorban üzleti vagy ideológiai szempontok általában határozottabban formálták a filmkritikákat, mint szerzőik kritikaelméleti tudása.”

A *Helios*, A *kinematográf* 1907-es megjelenését követően több filmes folyóirat jelentkezik: a *Mozgófénykép Híradó*, a *Független Mozinapló*, a *Moziriport*, stb. Ezek mind kötődtek filmszínházakhoz, vetítőhelyekhez. Az egész estés játékfilmek 1910-es években való elterjedéséig a napilapok nem közölnek filmkritikákat.

Korda Sándor például filmkritikákat jegyez a *Független Magyarországnak*, a *Vállalkozók Lapjában*, a *Mozgófénykép Híradóban*, a *Világban* és a *Színházi Életben*, valamint maga is lapokat alapít (*Pesti Mozi*, *Mozihét*), „szerkesztői és szervezői munkája miatt pedig a szakirodalom az első magyar filmkritikusként vagy »filmújságíróként« tartja számon.”

A filmkritikaírás több funkcióval bírt. A nyilvánvaló reklámcélon túl a kritikákra jellemző az esztétikai *megítélés elveire* irányuló keresés. Tehát megfigyelhető egy adaptálódási törekvés, amely során más művészeti gyakorlatok vizsgálati rendszerét (és ennek presztízsét) próbálják a mozira adaptálni. Ennek példaként olvashatók a *Színházi Életben* közölt Korda írások gyakorlata, hogy a színházi kritikákhoz hasonlóan értékelik a színészi játékmódot, annak disztíngváltságát, előkelőségét, stb.

Az esztétikai értékelés elvei mellett különösen fontos, hogy a kritikák egyben a kulturális termelés fontos eszközei.



Jelen tananyag a Szegedi Tudományegyetemen készült az Európai Unió támogatásával. Projekt azonosító: EFOP - 3.4.3-16-2016-00014

SHÉCHENYI 2020



Európai Unió  
Európai Szociális  
Alap



BEFEKTETÉS A JÖVŐBE

A tanulmány azt hangsúlyozza, hogy a filmkritika a kialakuló középosztály kultúrájának formálója, aktívan hozzájárul a középosztálybeli kultúra termeléséhez, a filmfogyasztás és a filmkritika-olvasás ennek a középosztálybeli kultúrának szóló javaslat. A vizsgált *Színházi Élet* hetilap a 10-es, 20-as években 70 ezres példányszámban jelenik meg, olvasói az új polgári középosztály tagjai (a színházkritikák és filmkritikák közlése és értékelési szempontjaik párhuzamossága ezért is meghatározó). A filmek irodalmi minőségére való fokozott figyelem később is meghatározó.

Külön említésre méltó az a nyelv, amelyet a reklámkritikák a filmcselekmények leírása során

### Kránicz Bence

„Ez a célkitűzés [a polgári életmód népszerűsítése a kispolgárság tagjai számára] nyilvánult meg a lap filmkritikáiban is, amelyekben különböző eszközökkel próbálták a polgári középosztály számára vonzóvá tenni, nekik szóló művészetként bemutatni a filmet. A tízes évekbeli filmkritikákat áttekintve három kritikusi stratégia látszik fontosnak: az »irodalmias film« művészi jelentőségének hangsúlyozása, a tárgyalt filmek és azok közönségének műveltségét, intelligenciáját és kifinomultságát kiemelő nyelvi megoldások használata, valamint a filmek és a középosztálynak szóló színdarabok azonos kategóriák szerinti elemzése.”

alkalmaznak: egyrészt a jelen idejű leírás nem magától értetődő (a kérdés itt a film narratív vonatkozásainak fordíthatósága a beszélt nyelv idő, mód és logikai viszonyaira). A narratív viszonyok leírásának jellemző formája „a központozással érzékeltetett lendület és dinamizmus nyelve”:

### *Színházi élet*

„Megadja magát sorsának — de bosszút akar állani Joe Jenkinson s rája süti a Browning minden töltényét. De halálsápadtan és döbbenéssel látja — hogy a detektív már nincs a pamlagon, csak egy megszólamlásig hű mása maradt ottan, egy bábu — mert egy óvatlan pillanatban egy szerkezet segítségével megfordította a pamlag tetejét Joe Jenkins — ő maga pedig egy siklón lecsúszott lakásából egy másik szobába, ahol értesítette a rendőrséget arról, hogy — a betörők lépre mentek.” Név nélkül: Joe Jenkins Budapesten. *Színházi Élet*, 1915/12. 16. – idézi Kránicz, i. m.)

Jelen tananyag a Szegedi Tudományegyetemen készült az Európai Unió támogatásával. Projekt azonosító: EFOP - 3.4.3-16-2016-00014

SZÉCHENYI 2020



Európai Unió  
Európai Szociális  
Alap



BEFEKTETÉS A JÖVŐBE

## Kérdések

- ❖ Hogyan állították össze a korai mozi műsorprogramját?
- ❖ Milyen szerepet töltött be a moziigazgató mellett tevékenykedő filmdramaturg?
- ❖ A nézőszerep melyik modelljében játszik szerepet a „rendelésre készült tanú” szerepe? Mire vonatkozik a megfogalmazás?
- ❖ Melyek voltak az első magyar filmes szaklapok?
- ❖ Miben különbözik (Balogh Gyöngyi szerint) a némafilm korszak két legjelentősebb magyar rendezője, Korda Sándor és Kertész Mihály?
- ❖ A szakirodalom állításait követve hogyan vázolja Kránicz tanulmánya a mozilátogatók szociális hátterének változását?

## Javasolt olvasmányok

- Nemeskürty István: *A mozgóképtől a filmművészetig*. Budapest, Magvető, 1961.
- Magyar Bálint: *A magyar némafilm története 1896-1918*. h. n. [Budapest], Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1966.